

УДК 7.071.1Дубцова:76(477)"197/198"

Оксана Ламонова
(Київ)

ТВОРЧИСТЬ СВИТЛАНИ ДУБЦОВОЇ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ГРАФІКИ 1970–1980-х РОКІВ

У статті проаналізовано зміни, які відбулися в українській книжковій графіці протягом 1970–1980-х років. Творчість художниці Світлани Дубцової зазначеного періоду розглянуто як приклад вияву цих змін.

Ключові слова: С. Дубцова, українська книжкова графіка 1970-х років, українська книжкова графіка 1980-х років.

В статье анализируются перемены, произошедшие в украинской книжной графике в 1970–1980-х годах. Творчество художницы Светланы Дубцовой в указанный период рассматривается как пример выражения этих перемен.

Ключевые слова: С. Дубцова, украинская книжная графика 1970-х годов, украинская книжная графика 1980-х годов.

The article analyzes the changes occurred in the Ukrainian book graphics over the 1970s–1980s. The creation of graphic artist Svitlana Dubtsova in the mentioned period as an example of manifestation of those changes is considered as well.

Keywords: S. Dubtsova, the 1970s Ukrainian book graphics, the 1980s Ukrainian book graphics.

Творчість Світлани Дубцової в українській (насамперед книжковій) графіці 1970–1980-х років цілком логічна. Одночасно її роботам притаманна не лише рафінованість, але й деяка екзотичність, що спричинене певною мірою фактами з біографії художниці.

Світлана Михайлівна Дубцова народилася 15 січня 1944 року в с. Велике Шереметьєво Тамбовської області (нині – Російська Федерація). Уже в 1959 році посіла друге місце на Всесоюзному конкурсі рисунка, який проводив Державний літературний музей О. Пушкіна. Навчалася вона в Пензенському педагогічному училищі (1959–1963 рр., художньо-графічне відділення) та Московському поліграфічному інституті (1966–1972 рр., заочно, відділення художньо-технічного оформлення друкованої продукції, викладач – Б. Басов). З 1969 року художниця мешкала в м. Кривому Розі. На той час мисткиня вже експонувала свої твори (з 1967 р.). Її перші персональні виставки відбулися в Дніпропетровську (1978, 1984). У Дніпропетровському художньому музеї зберігаються деякі роботи художниці. Четверть століття (1978–2003) С. Дубцова була членом Національної спілки художників України.

У 2002 році Світлана Дубцова разом із своїм чоловіком, живописцем і графіком Геннадієм Дмитровичем Дубцовим (1937–2009), переїхала до Пензи. Тривалий час творче подружжя мешкало також у м. Кам'янці Пензенської області. У Кам'янському краєзнавчому музеї зберігаються деякі роботи художниці, частина її архіву.

Померла Світлана Дубцова 8 липня 2008 року, похована в м. Кам'янці¹.

Таким чином, саме з Україною пов'язаний тривалий і важливий період життя і творчості мисткині як графіка-ілюстратора. Утім, назвати художницю «книжковим графіком» можна лише умовно.

С. Дубцова співпрацювала з видавництвом «Промінь», для якого оформила кілька книг², зокрема роман М. Сервантеса «Дон Кіхот» (у серії «Шкільна бібліотека»), але кращі твори художниці – самостійні станкові серії за окремими літературними творами. Такі «варіації на теми» є надзвичайно характерними для українських графіків 1970–1980-х років³.

Справа в тому, що графіка, як, утім, усе мистецтво в цілому, стала в 1970–1980-х роках простором діалогу художника з глядачем, що, звичайно, вимагало від останнього неабиякої душевної і духовної чутливості та чуйності або, частіше, належності до «кола посвячених», володіння певними «кодами», «ключами» до художнього твору⁴. Книжкова графіка при цьому опинялася навіть у більш виграшному становищі, адже пропонувала не лише діалог митця з глядачем чи його героями, але й митця з митцем – автором літературного тексту⁵.

Зрозуміло, що демонструючи «прагнення до багатоплановості, художники обирають для ілюстрування твори літератури, що потребують складних рішень» [6, с. 15]⁶. Поезії Т. Шевченка і повісті М. Гоголя [див: 16, с. 6–8]⁷ не втрачають своєї актуальності, але можуть опинитися на одній виставці поряд з абсолютно екзотичними «1002 ніччю Шехерезади» Е. А. По і «Осіньню патріарха» Г. Г. Маркеса. І, якщо в 1970-х роках художники ілюстрували твори Б.-І. Антонича, А. Ахматової, М. Цветаєвої, О. Гріна, давню японську поезію, то в наступному десятилітті їхню увагу привертають тексти Ф. Г. Лорки, Х. Л. Борхеса, Р. Бредбері. Наприклад, на виставці 1981 року графіки-книжники експонували ілюстрації до роману О. Толстого «Петро І» (С. Якутович)⁸, «Записок з Мертвого будинку» Ф. Достоевського (Н. Толкачова)⁹, «Воскової персони» і «Малорічного Вітушишнікова» Ю. Тинянова (І. Вишинський)¹⁰ – тобто «уже самий вибір творів для ілюстрування» свідчив про «їх бажання ставити і вирішувати складні завдання» [5, с. 29]¹¹. Додамо також, що всі згадані «літературні першоджерела» були для своїх ілюстраторів (і певною мірою для глядачів) насамперед книгами «з ключем». «Він дає життя тим думкам письменників, які мають значення для сучасника», – пише, наприклад, Р. Яців про ілюстрації львівського графіка Ю. Чаришнікова до творів М. Гоголя і М. Салтиков-Шедріна [17, с. 97].

Для Світлани Дубцової максимально близьким літературним першоджерелом стали переважно казки (не народні, а літературні, і головню західноєвропейські). Вона проілюструвала «Дюймовочку» (1973), «Кресало», «Снігову королеву», «Диких лебедів» (1978) Г.-К. Андерсена, «Попелюшку» Ш. Перро (1983), пізніше – дитячу повість Л. Вершиніна «Пригоди Бертольдо» (за мотивами італійських казок) і «Казку про царя Салтана» О. Пушкіна. «Її рисунки олівцем до казок Г.-К. Андерсена привернули увагу особливою легкістю ліній, одухотвореністю образів, вишуканістю композиційної побудови. Разом із тим у них відчувалася смілива, тверда рука художника, що впевнено акцентувала головне, не загромаджуючи аркуша, бережливо ставилася до білого тла паперу. Прискіпливість, скрупульозність, відпрацьованість деталей зображень диктувалася самою технікою: рисуванням частим дрібним штрихом, наче відточуванням форми гострим олівцем. Ілюстрації приковували увагу, поступово розкриваючи глядачеві нові подробиці», – пише В. Морозова в статті про першу персональну виставку художниці [13, с. 31]. Далі дослідниця говорить про рафіновану, душевну трепетність ілюстрацій до казок Г.-К. Андерсена [13, с. 32].

Найвідоміший і певною мірою підсумковий цикл казкових ілюстрацій С. Дубцової до Андерсенових «Диких лебедів» незвичний, дуже суб'єктивний і, чесно кажучи, зовсім недитячий. Художниця рішуче відкидає шлях «красивості», як-от стилізацію «під готику». Зокрема, виконані олівцем її малюнки, на яких у сліпучо-білому просторі виникають складно «грановані» сріблясто-сірі та вугільно-чорні форми, нагадують радше Врубеля, ніж розкішний часослов герцога Беррійського. Замість традиційно-казкових пишних палаців, затишних містечок і зовсім нестрашних дрімучих лісів Світлана Дубцова створює суворий, холодний і загадковий світ, у якому мужність і жертвовність Елізи стають особливо складними і важливими, а сама вона – не просто милою дівчиною чи навіть прекрасною принцесою, а втіленням світла, яке не може загасити темрява. Не можна сказати, що цикл робіт мисткині до «Диких лебедів» неромантичний, але його романтизм (який уже межує з символізмом) особливий.

Суб'єктивність художниці проявляється також у сюжетах, обраних для ілюстрування. Відверто кажучи, їх не завжди можна вважати найхарактернішими в «Диких лебедях», тобто такими, за якими саме цю казку відразу ж можна впізнати. У каталозі виставки С. Дубцової вміщено малюнки «Еліза в селі» та «Еліза і мачуха». Порівняємо відповідні уривки з твору Андерсена з їх трактуванням С. Дубцовою.

Отже, королева-мачуха «за тиждень... віддала маленьку Елізу одним селянам». Потім розповідається про перетворення одинадцяти братів-принців на лебедів. І далі: «Був світанок, коли вони прилетіли до хатинки селянина, де спала їхня сестричка Еліза. Лебеді кружляли над дахом, витягували довгі шиї, били крилами, але ніхто не почув і не побачив їх... Бідна маленька Еліза прокинулася у хатинці селянина і почала гратися зеленим листочком, – інших іграшок вона не мала. Дівчинка проткнула дірочку в листочку і визирала крізь неї на сонце... День минав по дню, схожий один на один. Вітер, літаючи в трояндових кущах перед хатинкою, шепотів:

– Хто може бути прекрасніший за вас?

Троянди хитали голівками й казали:

– Еліза!

І це була правда.

Коли Елізі минуло п'ятнадцять років, її забрали додому»¹².

На рисунку мисткиня зобразила вуличку на околиці села або, імовірніше, маленького містечка з кількаповерховими будинками, колодязем-фонтаном і високою тонкою башточкою-дзвіницею з гострим шпилем. Художниця ретельно (навіть любовно) промальовує численні деталі, симпатичні, а іноді й трохи кумедні – черепицю дахів, камінь мурованих стін, віконниці й ажурні ґрати у вікнах, навіть білизну на маленькому «балкончику» одного з будинків. Трояндових кущів на малюнку немає, оскільки події, очевидно, відбуваються в холодну пору року, але є чимало дерев. Село живе власним життям – ми бачимо кількох його мешканців, а також стовпи диму,

які підіймаються з усіх димарів. Проте ця романтична декорація чомусь не виглядає затишною. Навпаки, будинки утворюють глибоку й похмуру «ущелину» навколо постаті Елізи, яка здається не просто тендітною, а майже прозорою поряд із їхніми грізними об'ємами. Більше того, темні маси черепичних дахів зорозво є надто важкими для світлих стін, і будинки, втрачаючи усталеність, нібито «падають» на маленьку героїню (тим більше, що деякі з них і справді трохи нахилилися вперед). Одночасно композиція малюнка створює й інше враження – постать Елізи наче «розсуває» густу темну масу навколо себе й з'являється щілина, у яку аж до нижнього краю аркуша проникають світло і повітря. Зауважимо, що селян глядач помічає поступово й повільно розглядаючи малюнок. Елізу він бачить відразу. Незважаючи на маленький розмір постаті, чітко прочитується також рух Елізи, спрямований уверх. У С. Дубцової дівчинка продовжує гратися листочком, і погляд глядача прямує за її піднятою рукою, «відштовхується» від шпиля дзвіниці і веж замку на скелі (адже вже зрозуміло, що Елізу цікавить не замок) і опиняється в нічим не заповненому просторі неба, звідки героїня чекає допомоги, а глядач – продовження подій.

Хоча рисунок «Еліза і мачуха» розташований у каталозі після «Елізи в селі», у казці ці епізоди мають іншу послідовність. Власне кажучи, художниця ілюструє такий уривок: «У палаці було велике свято, і діти гралися в “гості”. Але замість солодких пиріжків і печених яблук, які вони завжди одержували для цієї гри досхочу, мачуха дала їм самий пісок у чашці і сказала, що вони можуть уявити собі, ніби це ласощі» [1, с. 3]. Художниця переносить події у величезний замковий підвал. Важкі прикраси стрільчастої стелі, вузькі гвинтові сходи, шахова підлога і численні завіси роблять його схожим на зачаровану печеру, але ще більше – на якусь «задзеркальну» декорацію в стилі Мауріца Ешера, яку щільно «заселяють» численні слуги і служниці, що не лише подають і несуть щось на верхні поверхи, але й влаштовують власний бенкет, не звертаючи особливої уваги на головних героїв (пізніше подібні гротескові персонажі-споглядачі з'являться в ілюстраціях С. Дубцової до «Двох веронців» і «Дон Кіхота»). При цьому братів Елізи на малюнку немає, тобто з численних дійових осіб цієї досить жвавої сцени сюжету «Диких лебедів» безпосередньо стосуються лише дві – Мачуха й Еліза. Вони розташовані на передньому плані і водночас – у найнижчій частині композиції, але головна подія розгортається саме навколо них. Що сталося, без тексту Андерсена сказати неможливо, але зрозуміло, що елегантна жінка не випадково замерла в гордовитій позі, а дівчинка має відчувати розгубленість і образу – малюнок побудовано так, що вся його «вага» тисне на постать Елізи і зорозво «вичавлює» її за межі композиції. Не менш важливим є й ще один момент: композиція малюнка «роздрібнена» – вона навіть не складається з нечисленних маленьких часточок, а радше «розвалюється» на них. Руйнується й світ, до якого звикла Еліза, і вона залишається серед «уламків», самотня, чужа, нікому не потрібна. Але характерним є те, що ця крихітна вертикаль витримує й утримує неймовірний тягар, що на неї «валиться», і одночасно, як може, зорозво «скріплює» структуру рисунка.

Мабуть, найвдалішим у серії до «Диких лебедів» є малюнок, на якому зображено Елізу в лісі. Наведемо відповідний уривок із казки: «Раптом залунав мисливський ріг. Елізу охопив страх. Звуки наближались, вона почула гавкання собак. Перелякана, вбігла Еліза в печеру, зв'язала кропиву, що її зібрала й витіпала, і сіла на неї. В ту ж мить з кущів вистрибнув великий пес, за ним ще кілька. Вони голосно гавкали і стрибали навколо неї. За кілька хвилин перед печерою з'явилися мисливці. Найкрасивіший з них, що був королем цієї країни, підійшов до Елізи» [1, с. 19].

Нескладно побачити, що С. Дубцова свідомо відмовилася від численних подробиць і деталей, які фігурують у тексті Андерсена – вона не зображує ні собак, ні інших мисливців, ні навіть печери (але, наприклад, Еліза у неї все ж таки сидить на своїй кропив'яній пряжі). На її рисунку панує ліс – монументальний і віковичний, грандіозні дерева якого затуляють небо. Художниця ретельно промальовує кожну з гілок, навіть трохи «декорує» деякі з них ніжним кучерявим листям, але це не нівелює

загальне враження урочистої і грізної сили, яка лякає й одночасно захищає. Важка темна маса дерев композиційно «нависає» над значно більш прозорою й тендітною нижньою частиною малюнка, роблячи ще беззахиснішими маленькі постаті двох персонажів, яким судилося несподівано зустрітися. Водночас той самий ліс утворює навколо Елізи щось подібне до «захисного шару» – не випадково, перебуваючи під його охороною, героїня не виглядає ані переляканою, ані стурбованою (і, можливо, саме тому відпадає потреба зображувати ще й печеру – адже весь ліс стає на малюнку С. Дубцової чимось подібним до величезної печери). Урешті-решт, головні страждання Елізи розпочнуться саме тоді, коли вона залишить ліс і опиниться в королівському палаці. Герой (хто б це не був – король чи один із його мисливців) виглядає значно розгубленим, звичайно, здивованим і, головне – набагато самотнішим. Уся сцена в цілому дивним чином починає нагадувати вже не «Диких лебедів», а зовсім інший літературний твір – «Пелеаса і Мелісанду» Метерлінка, де принц Голо заблукав під час полювання і в самому серці віковичного лісу також зустрів невідому красуню, що гірко ридала біля водоймища, у яке впала корона. Вибрані п'єси Моріса Метерлінка (у тому числі «Пелеас і Мелісанда») виходили друком у 1958 і 1972 роках [11; 12], і напевно чи подружжя Дубцових, із їхнім інтересом до західноєвропейської класики, не звернуло зовсім ніякої уваги на це видання. Це, звичайно, лише припущення, але збіг є, безперечно, цікавим.

Цикл до казки «Дикі лебеді» логічно доповнює також портрет самого Ганса-Крістіана Андерсена – «Казкар». Його стилістична подібність до інших малюнків є безумовною, але одночасно художниця обирає тут зовсім іншу й досить характерну композицію – велика постать Казкаря заповнює майже піваркуша. При цьому її важко назвати «монументальною» – навіть у найтемніших своїх фрагментах вона здається легкою і напівпрозорою, а головне (завдяки розміщенню по діагоналі) – дуже динамічною, більше того – такою, що летить. Обравши для Казкаря стрімкий рух справа наліво (а не навпаки), С. Дубцова ніби примушує його йти «проти вітру», що миттєво привносить у малюнок чимало потрібних змістових нюансів – від романтичної замріяності й піднесеності до знов-таки романтичної непокори, ненав'язливо нагадуючи ще й про «північну країну біля моря», звідки родом і сам Казкар, і його твори.

Ліва частина рисунка побудована за тими самими принципами, що й інші ілюстрації до «Диких лебедів», – детально й ретельно промальовані «декорації» і маленькі постаті персонажів, тільки тепер це – будинки старого Копенгагена і діти, які здивовано й шанобливо споглядають за Казкарем. Звичайно, це можуть бути сучасники Андерсена, свідки традиційної прогулянки трохи дивакуватого, але оточеного загальною увагою письменника, «національного скарбу» Данії [3]. Але несподіваний, напівстаровинний-напівсучасний одяг дітей уможливорює ще одне трактування: Казкар художниці навідався в сучасний Копенгаген, і його побачили (і впізнали!) нинішні діти. Таким чином, малюнок існує нібито в трьох часово-просторових вимірах одразу: минуле, сучасне, а також власне казка, на яку майже на наших очах перетворюється симпатичний, але все ж таки реальний і в чомусь навіть буденний Копенгаген (а також його маленькі мешканці), адже будинки міста не випадково виявляються дуже схожими на будинки села, у якому потім, у казці, опиниться волею мачухи дівчинка Еліза.

Світлана Дубцова завжди обирала літературу найвищого гатунку, передусім класику, причому головню західну. З української і російської класики, крім О. Пушкіна, вона проілюструвала «Рассказы из народного русского быта» Марка Вовчка, повість І. Тургенева «Степовий король Лір»¹³. «Для кожного письменника художниця знаходить певну манеру, техніку, прагнучи передати духовну атмосферу твору, його ритміку, поетику, характерність образів», – пише В. Морозова [13, с. 32]. Але майже всі неказкові ілюстративні цикли мисткині, при всьому розмаїтті їхніх «літературних першоджерел», якщо й не об'єднує, то вже точно зближує одна дещо незвичайна особливість – гротеск, – нерідко притаманний і станковій графіці художниці. Він не

завжди іронічний, іноді навіть трагічний, що нагадує вже німецьких експресіоністів. Зазначимо, що гротеск трапляється в українській графіці 1970–1980-х років, але широкого розповсюдження не отримує.

«Використовуючи прийом гротеску, художниця свідомо підкреслює граничну експресію жестів, динаміку рухів людських фігур», – вважає В. Морозова. Трохи далі, фіксуючи зростаючий інтерес С. Дубцової до гострохарактерних образів, дослідниця пише: «З'являються риси іронії, шаржу... Найбільш яскраво ці риси проявляються в численних композиційних начерках пером, своєрідних творчих імпровізаціях, де художниця фіксує свої враження, спостереження людей, їх побуту, характерів, взаємовідносин. Начерки приваблюють дотепністю образного задуму, композиційною фантазією, вільною і точною лінією» [13, с. 32]. Але гротеск поступово зростає не лише в начерках мисткині. Саме так вона ілюструє «Дон Кіхота» (1980) і Шекспіра, причому не лише «Двох веронців» (1980, 1981), але й «Гамлета» (1990)¹⁴.

Характерно, що до шекспірівської комедії С. Дубцова зробила два цикли ілюстрацій, у яких гротесковість поступово збільшувалася. «У постелях 1980 року герої В. Шекспіра зображені з насмішкливою іронією. Тут немає зайвих деталей, аксесуарів, в образах вражає пластика рухів... Побудовані вони на поєднанні лінійного рисунка облич і декоративних барвистих плям одягу. Ілюстрації дуже сценічні, нагадують театральні мізансцени. Композиції пером 1981 року виконані легкою лінією, гнучкою і різноманітною. Образи більш темпераментні і гротескно перебільшені. Характер епохи переданий натяками (фрагменти архітектури, побутові деталі, костюми)», – зазначає В. Морозова [13, с. 32].

Крім того, мисткиня нібито відсторонюється, віддаляється від зображуваної події – щоб подивитися на неї збоку, здалеку, а то й «з висоти пташиного польоту» – і справа тут не в композиційних особливостях, а саме у ставленні до того, що відбувається: «С. Дубцова не прагне бути точною в зображенні зовнішнього вигляду предметів, облич. Її більше хвилює образність і характерність», – пише В. Морозова [13, с. 32].

Якщо цикли до «Двох веронців» є досить несхожими між собою, то другий із них і цикл до «Дон Кіхота» є стилістично дуже близькими. Більше того, якщо вірити В. Морозовій, то спочатку була створена перша (пастельна) версія «Двох веронців», потім – «Дон Кіхот», а вже після нього – друга версія «Веронців» (утім, зазначимо, що в каталозі до персональної виставки С. Дубцової вказана дещо інша послідовність). Це означає, що малюнки до роману Сервантеса сама художниця вважала не лише успіхом, але й певною мірою зразком, який може (чи навіть має) вплинути на інші роботи, хоча й присвячені абсолютно різним літературним творам і навіть зовсім іншій епосі.

Манера, у якій виконано малюнки до «Дон Кіхота» і «Двох веронців» (маємо на увазі цикл 1981 р.), є певною мірою парадоксальною. Сама їхня техніка (туш, перо) нагадує пошуки московських графіків кінця 1950-х – початку 1960-х років, що запропонували замінити традиційні для того часу «розмивочні» ілюстрації подібними до начерків легкими й прозорими малюнками, які мали б вписуватися в книжковий ансамбль значно краще, ніж «вклейка» з репродукцією живописного по своїй суті твору¹⁵. Утім, технікою справа не обмежується. С. Дубцова також не стільки буквально ілюструє, скільки доповнює й коментує текст, жваво, цікаво й навіть дещо суб'єктивно. Водночас замість маленьких малюнків, місце яких у книзі навіть не на окремій сторінці, а лише на її полях, художниця створює досить великі за розміром (85 × 58 см) композиції, ніби намагаючись поєднати в них начерковість (у будь-якому випадку як прийом) і монументальність. До того ж цикли мисткині, хоча й ілюструють літературні твори, не мають майже ніякого відношення до книжкової графіки. Звичайно, за бажанням їх можна розмістити в книзі як ілюстрації, але від цього вони (як і книга) лише програють. Малюнки до «Двох веронців» і «Дон Кіхота» – це суто станкові графічні твори, типові для 1970–1980-х років цикли «за мотивами» того чи

того літературного твору, вибір якого є, в ідеалі, суто приватною справою художника, а результат характеризує радше його самого, ніж власне літературне першоджерело.

Відзначимо ще одну особливість малюнків С. Дубцової, на яку звернула увагу і В. Морозова. У першому циклі художниці до «Двох веронців» ще є спогади про те, що ілюструється власне театральна п'еса. У кожній з пастельних композицій фігурує небагато (зазвичай троє) персонажів, великі постаті яких пластично і колористично об'єднані в щось подібне до мізансцени. «Вистава», яку пропонує у своїх малюнках художниця, позбавлена надмірних складностей, сповнена умовностей (саме тих, які прийнято називати «театральними») і гротескових перебільшень, але є виразною і цікавою. Навіть не знаючи змісту комедії Шекспіра, неважко зрозуміти, про що саме приблизно йдеться в кожній зі сцен. Головна роль при цьому належить саме персонажам – декорацій і «аксесуарів» майже немає.

Другий цикл – це вже аж ніяк не «сцени з вистави». Правда, простір, у якому відбуваються події, є не менш умовним і певним чином навіть більше схожим на театральну декорацію, адже художниця використовує не лише «архітектурні перспективи» (як на малюнку «Лукавий слуга»), але й дещо загадкові конструкції з колон і дерев у діжках, одночасно зображуючи з їхньою допомогою кілька сцен, що відбуваються в різних місцях (як на малюнку «Лист»). Подібні прийоми створюють враження не театру, а радше «фільму-вистави» чи навіть просто фільму в дещо умовних декораціях, проте зі збереженням суто кінематографічних засобів і прийомів. Гротеск у трактуванні персонажів посилюється майже до карикатури – передусім це стосується, звичайно, «лукавого слуги» Ланса з його незмінним собакою. Щоправда, жіночі образи (Джулія та її служниця Лючетта) все ж не позбавлені ліризму. Одночасно характери героїв стали не складнішими, але значно заплутанішими – для розуміння їхніх учинків тепер уже необхідно перечитати комедію. Утратили герої порівняно з першим циклом і в монументальності – адже тепер увага глядача «розпилюється» на не менш колоритну «масовку» (іноді її функції отримують навіть самі головні герої – наприклад, на малюнку «Лист» головна роль, звичайно, має належати сумній Джулії і Лючетті¹⁶, але С. Дубцова вводить у композицію і Валентина, і Протея, і навіть Ланса з собакою, розташовуючи їх на другому плані), а також на аксесуари, хоча їх нібито й стало не набагато більше (кісточки для собаки Ланса, величезний винний глек тощо).

Усі ці прийоми використано в інших «Веронців» з циклу до «Дон Кіхота», створеного дещо раніше, у 1980 році. Зазначимо, що, на відміну від обох варіантів «Двох веронців», цей цикл із самого початку задумувався саме як книжковий – адже, крім ілюстрацій, до нього входять ще фронтиспіс і 24 буквиці; художниця створила також свій варіант оправи майбутньої книги. Ілюстраційні графічні аркуші є меншими за розміром (63 × 40 см), але при цьому цикл до «Дон Кіхота» виглядає не як «фрагменти майбутньої книги», а саме як «графічна серія за мотивами». Нагадаємо, що виконана вона також у техніці «туш», «перо», у начерковій манері, хоча цього разу прозорий легкий малюнок поєднано з досить великими темними «плямами», що створює разом своєрідний і складний ритмічний візерунок.

Гротеск «Дон Кіхота» є значно м'якшим, ніж у «Двох веронцях». Однозначно Світлана Дубцова рішуче і, мабуть, свідомо позбавляє свої малюнки якостей, які традиційно прийнято пов'язувати з романом Сервантеса. Вони не є пафосними, не є трагічними (навіть сцена двоюбою з Лицарем Білого Місяця, яку можна було б трактувати як дуже трагічну та майже апокаліптичну) і романтичними. Фактично, художниця ілюструє суто побутову історію про кумедного, але смиренного дивака, вчинки якого викликають у численних свідків лише посмішки, у крайньому разі – трохи дратують. Це історія Дон Кіхота очима навіть не Санчо Панси, а саме цих свідків, іноді трохи зацікавлених, але головним чином глибоко байдужих. Утім, в історію, яку розповідає художниця, несподівано додається ще один персонаж – глядач. У певному значенні це ще один свідок, але одночасно саме він (і лише він) знає, що відбувається, адже події

перетворюються потім на великий роман. Глядач, так би мовити, дуже хоче, але не може одним пояснити, а іншим (іншому) допомогти. У результаті легкі й веселі, на перший погляд, малюнки С. Дубцової викликають відчуття болісної несправедливості.

Ілюстрації мисткині до «Дон Кіхота» – це зазвичай «масові сцени» (на малюнку «У корчмі» зображено сім персонажів, «Двобій з лицарем Білого Місяця» – шість тощо). Головні герої всюди дещо губляться серед цієї щедрої «масовки». Звичайно, не можна сказати, що додаткові персонажі наділені глибокими чи навіть цікавими характеристиками, але вони привертають увагу, «відволікають». Їхнє шепотіння (в ілюстраціях художниці зазвичай хтось із кимось шепочеться, і це, звичайно, не випадково) дещо «заглушає» слова самого Дон Кіхота, і ми майже не чуємо його романтичних і пафосних промов. Не менш «балакучими» стають і численні побутові деталі, якими С. Дубцова щедро доповнює малюнки до «Дон Кіхота», оскільки бруківка й черепиця, залишки обіду на столі, горщик із квіточкою чи навіть просто квіточки цікавлять її не менше за людську «масовку». Усе це в цілому нагадує своєрідний жанр іспанського живопису XVII ст. – «бодегонес», тобто «корчма». Цікаво, що суттєвого стилістичного протиріччя з Сервантесом тут немає й бути не може, адже його роман насправді наповнений сценами в жанрі «бодегонес».

Проте набагато цікавішим є те, що, незважаючи на всі ці «складнощі», Дон Кіхот на малюнках С. Дубцової все одно існує, він губиться, але не зникає. Більше того – розгляд ілюстрації починається саме з пошуку знайомої постаті Лицаря сумного образу – високої, худорлявої, кумедної та величної. Потім, звичайно, розглядається «бодегонес», але далі все одно відбувається повернення до головного героя, і тоді легкість малюнка тушшю починає сприйматися як прозорість, другорядні герої, навіть дуже масивні й поважні, ніби «розтинаються в повітрі» – і глядач (услід за Дон Кіхотом і разом із ним) починає намагатися побачити щось крізь цю колоритну, але буденну реальність. Перетворення ще не відбувається – ми поки не бачимо Дульсінеї замість Альдонси чи велетнів замість вітряків, але воно нібито починається. І те, що все закінчується поразкою у двобой з Лицарем Білого Місяця, є досить сумним не лише для Дон Кіхота.

Ілюстрації до «Диких лебедів», «Дон Кіхота», «Двох веронців» (варіант 1981 р.) є чорно-білими. У циклі до «Гамлета» (1990) знову з'являється колір, але його застосування залишається достатньо умовним. Фактично, ідеться про традиційні для художниці малюнки тушшю, ілюміновані пастеллю так само, як раніше вона ілюмінувала їх аквареллю чи гуашшю¹⁷.

Світлана Дубцова залишилася абсолютно байдужою до лінориту, мегапопулярного в українських графіків-«шістдесятників», адже в Кривому Розі вона мешкала лише з 1969 року, тобто могла «відчути» тільки останню фазу етапу «тотального захоплення ліноритом». Її «данина шістдесятим» – інтерес до малюнка тушшю, яким захоплювалися московські графіки (нагадаємо, що освіту мисткиня здобула саме в Москві). Складніше пояснити байдужість художниці до офорту, а також вибір такої кропінки і «неефектної» для глядача техніки, як малюнок олівцем, яка в Україні вважалася головною «навчальною», а не творчою, що навіть викликало схвильовані публікації [9, с. 3–4; 10, с. 6–8].

Одночасно С. Дубцова активно працювала як живописець, створюючи портрети, натюрморти і «натюрморти в інтер'єрі». «Портретні образи можна назвати образами-враженнями, що виникли під час зустрічей з різними людьми. Майже всі вони виконані з пам'яті. І тому так вражає гостре і влучне око митця», – зазначає В. Морозова [13, с. 32]¹⁸. Утім, тут існують і винятки, серед найвиразніших – «Портрет старшого лейтенанта Г. Ладиги» з Кам'янського краєзнавчого музею, на якому «художниця прагне дати складну психологічну характеристику портретованого» [15, с. 5].

У натюрмортах мисткині, на думку В. Морозової, «бачимо уважне і щире ставлення до предметного світу. Майстерність декоративної побудови і технічного виконання поєднується з живим ліричним почуттям, переживанням автора. Це поєднання

надає роботам особливої принади. Найчастіше Дубцова зображує затишні куточки інтер'єрів з різними аксесуарами побуту, з квітами» [13, с. 32]¹⁹. Однак тут із дослідницею важко погодитися. Натюрморти художниці дійсно зазвичай складаються з предметів, які давно «мешкали» в її майстерні і, безсумнівно, стали такими собі «улюбленцями» – кімнатні квіти, старе крісло, чайник, баночки з фарбами, дещо курйозна для майстерні художника валторна. При цьому ніякої, у цьому випадку зрозумілої і простимої, сентиментальності в роботах художниці немає, як немає й затишку. Кожен із натюрмортів С. Дубцової – складне, багаторівневе і завжди блискуче вирішене художнє завдання. Правда, іноді вся ця холоднувата довершеність демонструє нібито сумне «друге дно», немов прекрасна, велика і світла квартира, де, однак, ніхто ніколи не жив. Прикладом саме такого твору є «Натюрморт з валторною», який зберігається в Кам'янському краєзнавчому музеї. Утім, інші роботи в цьому жанрі демонструють більше «теплоти».

Таким чином, роботи Світлани Дубцової 1970–1980-х років посідають належне місце в українській книжковій графіці, залишаючись оригінальним і навіть самотнім художнім явищем. Водночас творчість художниці має чимало «точок перетину» з вітчизняним мистецтвом зазначеного періоду, як от інтерес до створення станкових графічних серій за мотивами літературних творів або авторське, досить вільне (у даному випадку – іронічне, гротескове) трактування літературного сюжету.

¹ Науковий співробітник Кам'янського краєзнавчого музею Г. Сойнова люб'язно надала фотографію надгробка подружжя Дубцових на одному з кам'янських кладовищ. За її ж повідомленням, з плитою пов'язана «міська легенда» – камінь для неї був знайдений самою Світлою Дубцовою під час прогулянки. На ньому зображена ластівка – улюблений птах художниці. Г. Сойнова також розповіла про кам'янський період подружжя Дубцових.

² В. Морозова називає (не вказуючи авторів) ще такі книги: «Кому сняться мавки», «Ау, мамо», «Не зів'януть безсмертники».

³ Звичайно, подібні роботи створювалися й у 1960-х роках, і навіть ще раніше, наприкінці 1950-х. Достатньо згадати такі класичні твори української графіки, як «На мотиви поезій Т. Г. Шевченка» В. Куткіна (1959) і «Народні балади Закарпаття» О. Губарева (1966); до цієї серії належать й ілюстрації Г. Якутовича до повісті М. Коцюбинського «Фата моргана» (1957). «Робота над станковою графікою на мотиви літературних творів – справа складна. Художника тут неминуче чекає небезпека переступити межі жанру, створити звичайну книжкову ілюстрацію, тоді як його мета – дати станковий твір, що має самостійне художнє значення, може існувати поза книгою, незалежно від неї, а водночас розкривати ідею свого літературного першоджерела», – писав Л. Владич у середині 1960-х років [2, с. 102].

⁴ «В цей час актуалізується така функція мистецтва, як “контактність” з глядачем, бажання впливати на нього не лише емоційно, а й розумово. Звідси спроби художників уникнути в своїх творах магістральних переплетення і звуження тем», – пише Р. Яців [17, с. 78]. Л. Авраменко уточнює, але й ускладнює ситуацію: «Ідея “діалогу” художника з глядачем особливо активно реалізувалася в 1970-х роках. Тут береться до уваги також “спілкування” художника зі своїми героями. А власне діалог мав відкривати можливості взаємодії різноманітних життєвих концепцій, сприяти зв'язку з духовним і життєвим досвідом інших людей: близьких і далеких, відомих і невідомих, а переважно – історичних осіб» [4, с. 553].

⁵ «У 1970–1980-х роках у мистецтві книжки з'явилися ілюстрації, в яких внутрішній простір емоційно дуже насичений, де художник засобами мистецтва вступає в так званий діалог із письменником. Як тенденцію це викристалізувати важко, але як явище, що впливало й формувало грані метафорично-асоціативної оповідної тенденції, визначити слід» [4, с. 547]. Журнал «Образотворче мистецтво» реагував на це явище досить обережно: «Є цілий напрямок в ілюстрації, де самовираження є самостійним та основним завданням і акцентується особистим ставленням художника до тексту... І, мабуть, не дарма багато з них названі не власне ілюстраціями, а роботами за мотивами того чи іншого літературного твору» [8, с. 8], «не заперечуючи права на існування такого трактування художником літературного твору, відзначимо, що тут уже втрачено імпульс ілюстрування. Асоціація стає самодостатньою, навіть самоціллю... Асоціація може повести далеко від тексту, а умисна відмова від стилістики літератора може

обернутися надто великою зашифрованістю. Напевно, такий прийом більш придатний для ілюстрування поезії, пісень, оповідей, в яких є метафоричність сама по собі» [8, с. 10].

⁶ Утім, «рівень складності, серйозності літературного твору не може механістично поглибити рівень ілюстрування» [7, с. 10–11].

⁷ Про львівського графіка Ю. Чаришнікова, автора серії літографій до повістей Гоголя, Г. Островський пише: «У нього розвинене масштабне образне мислення, він не шукає легких шляхів. Часто художник звертається до мови алегорій, його образи ускладнені, адже й інтелектуальний світ людини ускладнився. Своє прочитання класики Чаришников співвідносить з сучасними суспільними проблемами» [14, с. 14].

⁸ «Художник намагається злити в єдине ціле, здавалося б, неможливе – умовний стиль гравюру петровського часу і документальну точність образів, етнографізм і риси характерів сучасних людей, що послужили прототипами героїв твору. При детальній розробці сюжетних зв'язків роману в С. Якутовича переважає панорамний погляд. Художник прагне зняти нашарування штампів, що з'явилися за історію прочитань образу Петра... Ця епоха сприймається художником як грандіозний історичний вибух...» [5, с. 29].

⁹ «Толкачова довго шукала, в якій техніці виконати малюнки, – пробувала офорт, гравюру на дереві, нарешті, зупинилась на літографії. Одні зображення, здається, змиті невидимими сльозами, інші – ніби видряпані на дереві, то темні і глухі, то різкі і контрастні. А є такі, що ніби випромінюють світло» [5, с. 29].

¹⁰ «І. Вишинський – знавець антуражу минулих епох, через речі оформлюється його думка. Манера у нього спокійна, врівноважена, стиль трохи архаїчний. Коли б не ці якості, то його офорти не витримали б щедрості його вигадки. Художник тяжіє до гіперболи, метафоричного мислення, віддає перевагу притчі з її антипсихологізмом, статичними героями, моралізаторством, боротьбою вічних категорій. У сучасному мистецтві спостерігаємо нове ставлення до цього історично старого жанру» [5, с. 30].

¹¹ У виставці також брали участь О. Возіанов та О. Якутович.

¹² Казка цитується за книгою Г. Х. Андерсена «Дикі лебеді» [1, с. 3–6].

¹³ У циклі до «Степового короля Ліра» ажурні «гротескні» ілюстрації співіснують із монументальними малюнками темперою, у яких, утім, також немає ніяких гламурних натяків на «вишукану садибну культуру», співцем якої прийнято вважати І. Тургенева.

¹⁴ С. Дубцова проілюструвала також «Ромео і Джульєтту» (1988). Крім того, ще в 1965 році художниця створила графічний цикл «За мотивами творів В. Шекспіра» – «Побачення», «Мати й дитина», «Тауер», «Ранок» та інші; твори, які входять до нього, лише умовно можна ототожнити з певною п'єсою англійського драматурга.

¹⁵ Це негативне для книжкового мистецтва явище отримало назву «станковізму».

¹⁶ Малюнок С. Дубцової «Лист» ілюструє одну з найвідоміших сцен «Двох веронців» (1; 2) – Джулія спочатку розриває лист від Протея, а потім складає обривки і все ж таки читає його. Правда, залишається незрозумілим сум Джулії – адже вона ще не скоро дізнається про невірність Протея, а дізнавшись, буде енергійно діяти, а не сумувати. «Лукавий слуга», імовірно, ілюструє сцену IV; 4, де собака Ланса стає причиною великого скандалу під час бенкету в палаці герцога Міланського.

¹⁷ «Зберігаючи в ілюстраціях головну роль за лінійним рисунком, С. Дубцова нерідко з великим тактом і смаком застосовує підмалювок аквареллю або гуашню. Це підсилює емоційний настрій образу» [15, с. 32]. У статті, нагадаємо, ідеться про творчість художниці кінця 1970-х – першої половини 1980-х років.

¹⁸ Саме такими є «Дівчинка з червоною квіткою» (1965), «Чоловічий портрет» (1975), «Євген» (1979), «Люся» (1979), «Катруся» (1982), «Дівчинка, що сидить» (1984), «Той, хто стоїть біля дерева» (1984).

¹⁹ Серед інтер'єрів-натюрмортів художниці – «Цикламени» (1978), «Старе крісло» (1978), «Сансев'єра» (1981), «Натюрморт з яблуками» (1981), «Натюрморт з чайником» (1981), «У майстерні» (1983).

1. Андерсен Г.-К. Дикі лебеді. – К. : Веселка, 1979. – 29 с.

2. Владич Л. Мовою графіки. – К., 1967. – 247 с.

3. Грєнбек Б. Ганс Христиан Андерсен. Життя. Творчість. Личність. – М., 1979. – 235 с.

4. Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; голов. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. – 1048 с.

5. Кобан Ю. Виставка молодих графіків // Образотворче мистецтво. – 1981. – № 4. – С. 29–30.
6. Костюченко М. Виставка молодих // Образотворче мистецтво. – 1980. – № 6. – С. 12–17.
7. Костюченко М. Книга-86 // Образотворче мистецтво. – 1987. – № 1. – С. 10–12.
8. Костюченко М. Книжкова ілюстрація: здобутки та проблеми // Образотворче мистецтво. – 1981. – № 5. – С. 8–10.
9. Костюченко М. Рисунок: проблеми розвитку // Образотворче мистецтво. – 1984. – № 5. – С. 3–4.
10. Кривонос О. Рисунок без перспективи // Образотворче мистецтво. – 1988. – № 2. – С. 6–8.
11. Метерлінк М. Пьесы. – М., 1958. – 574 с.
12. Метерлінк М. Пьесы. – М., 1972.
13. Морозова В. Світ образів Світлани Дубцової // Образотворче мистецтво. – 1985. – № 2. – С. 31–32.
14. Островський Г. Виставка львівської графіки // Образотворче мистецтво. – 1984. – № 4. – С. 13–14.
15. Светлана Дубцова. Графика : каталог выставки. – Днепропетровськ, 1984.
16. Щукіна Л. Нові ілюстрації до поезії Шевченка // Образотворче мистецтво. – 1984. – № 2. – С. 6–8.
17. Яців Р. Львівська графіка 1945–1990: традиції та новаторство. – К. : Наукова думка. – 1992. – 120 с.

SUMMARY

Although graphic artist Svitlana Dubtsova (1944–2008) studied in Penza and Moscow, it was Ukraine where she completed her formation as an original and interesting artist. Since 1969 Svetlana Dubtsova had lived in the city of Krivyi Rih. Her first (1978) and second (1984) personal exhibitions were held in Dnipropetrovsk. The Dnipropetrovsk Art Museum keeps several works of the artist. A quarter of the century (1978–2003) Dubtsova was a member of the Ukrainian National Union of Artists.

Her best work is the easel series based on literary works. Such *variations on a theme* are highly typical of the Ukrainian graphic artists, especially in the 1970s–1980s. Certainly, the choice of primary source in the process was not accidental. Svitlana Dubtsova appealed to Ukrainian (Marko Vovchok) and Russian (A. Pushkin, I. Turgenev) classical literature, but most of all, for all that, to the West European literatures. The article examines in detail her illustrations to H.-C. Andersen's tale *Wild Swans* (the artist's most famous graphic cycle), the comedy by William Shakespeare *Two Gentlemen of Verona*, and the novel by M. Cervantes' *Don Quixote*. All of them are marked by brilliant individuality, virtuosic mastery of performance and licence of *author's* interpretation of the story. The pictures of Svitlana Dubtsova are not merely illustrations in the literal sense of the word – they are, moreover, contemplation, improvisation and fantasy on the themes of our favorite literary works. Also noteworthy are the graphic techniques preferred by the artist. She remained indifferent both to linocut (extremely popular in the 1960s) and etching (favourite graphical technique in the 1970s–1980s). Her choice was a drawing, by pencil or ink (pen), as well as a watercolour and a pastel. The works of Svitlana Dubtsova are very typical of the 1970s–1980s Ukrainian graphics, although having many original and even unique features.

Keywords: S. Dubtsova, the 1970s Ukrainian book graphics, the 1980s Ukrainian book graphics.